

## A magyar avantgárd poétikai spektruma – és két későn érkezett ajánlat

A magyar irodalomtörténet-írás elvégzetlen feladatai között kiemelt helyet foglal el a magyar avantgárd poétikai invencióinak rendszerezése. Ez az igény nem elsősorban azért merül fel, hogy az avantgárd jórészt feledésbe merült, az irodalmi emlékezet perifériájára szorult kisebb életműveinek kései rekanonizációját segítsük elő: hiú remény volna egy évszázad elteltével komoly respektust építeni és olvasótábort toborozni olyan szerzők köré, akik ezt voltaképpen a maguk idején sem ambicionálták. S bár műveiket többen közülük egy illuzórikus jövő felé küldték előre (mintegy palackpostaként), nincs okunk azt képzelni, hogy az a jövő mi vagyunk. Azt azonban elég jól látni mai perspektívánkból, hogy invencióik jelentős része hatást gyakorolt a poétikatörténet fő vonalára: kifejlesztett eszközeiket náluknál jelentősebb költők is alkalmazni kezdték, határsértéseik nyomán elfogadottá váltak a korábban botrányt keltő megnyilvánulások. Történeti értelemben éppen azt tették, amit az *avantgárd* szó metaforája sugall: felderítették a terepet a derékhad előtt, vállalva az ezzel járó veszélyeket.

A modern magyar irodalom eszközrendszere – miként minden aktív kulturális mintázat – három forrásból táplálkozik: invencióból, tradícióból és recepcióból. A „nyugatos” líra például a saját invenciók mellett erősen támaszkodott a francia szimbolizmus némileg megkésett recepciójára, valamint a belső tradíció olyan újra felfedezett elemeire, mint a kései Vörösmarty lírája. A Kassák által kialakított versnyelvre különösen erősen hatott Walt Whitman dikciója, de a nyelvi emelkedettség, a kollokvialis beszédmódtól való eltávolodás lokális, nyelvhez kötött eszközei inkább a Berzsenyi-, Ady- és Szabó

Dezső-tapasztalatra vezethetők vissza. Kassák írásmódja jórészt ezeket a mintákat követve, kezdetben félig-meddig akaratlanul került közel a német expresszionizmus (és olykor az olasz futurizmus) beszédmódjához, s hozott létre egészen korszerű, az európai trendekkel szinkronban haladó mintázatokat. Az avantgárd egyes tartományait könnyebb megérteni, ha nem pusztán a hagyománytörésre, hanem az újszerű hagyományválasztásra is figyelmet fordítunk, habár Kassák körének ez irányú törekvései nemigen mérhetők össze azzal a tudatossággal és erudícióval, amely például a misztikus költőket újra felfedező és a Milton-hagyománnyal küszködő T. S. Eliotnál érzékelhető.

Kassák prominenciája azonban ettől függetlenül is súlyos teherterítél az avantgárd poétikák történeti elemzési kísérletei számára, hiszen azt az illúziót bátorítja, mintha a kassáki poétika feltérképezése végső soron azonos volna a magyar lírai avantgárd teljes poétikai feltérképezésével. Holott a Kassák által bevezetett hosszú soros expresszionista szabadvers voltaképpen csak egy a számos felkínált lehetőség közül – igaz persze, hogy éppen Kassák sajátos megkerülhetetlensége következtében ezt a mintát követték a legtöbben. De emellett már *A Tett* legkorábbi számaiban megjelenik a dadaizmus felé orientálódó, de a népdal, a ballada, a népies műdal jellegzetes refrénes formáiba beletaláló, azokat szétziláló parodisztikus-groteszk verstípus, amelynek alanyi verzióját György Mátyás, agitatív-kollektív változatát inkább Komját Aladár versei képviselik. A két élesen különböző poétika (a kassáki, valamint a György- és Komját-féle) szintézisére törekszenek Barta Sándor kísérletei, amelyekben a felmutatott abszurdítás következetesen éles társadalomkritikai színezetet kap, akárcsak George Grosz vagy Otto Dix képein, amelyek mintegy szenvtelen krónikásként, látszólag részvétlenül tekintenek az elviselhetetlenné vált valóság elemeire.

A bécsi korszakban természetes módon megnőtt a recepció szerepe a poétikák alakításában, hiszen sokkal több nemzetközi hatás érte a csoportot. Az aktív dadaisták – Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Kurt Schwitters, Blaise Cendrars – fordítása nyilvánvalóan meghatározta Kudlák Lajos vagy Kahána Mózes alkotásmódját, és a számozott versek kezdetétől maga Kassák is felvette eszköztárába a groteszk elemet és a köznapi dikció utánzását. De az avantgárd invenciók teljes eszköztára még távolról sem épült ki. Éppen abban az időben, amikor bécsi száműzetésében Kassák az addigi tapasztalatokat szintetizálva megírta a magyar avantgárd lírai csúcsteljesítmé-

nyét, a budapesti szintéren egy új karizmatikus vezető bukkant fel. Palasovszky Ödön kifejezetten azokat a művészi lehetőségeket célozta meg, amelyeket a Kassák-kör jórészt negligált: a performativitást, a parodisztikus, dadaista gúnyt, valamint a kollektív, profán, karneváli életöröm pátoszát. Követői részben a Kassák-körből morzsolódtak le, mint Tamás Aladár vagy Bortnyik Sándor, de széles látókörű, független értelmiségiek is csatlakoztak hozzá, mint például Hevesy Iván. A Palasovszky-kör hatástörténete és kanonikus pozíciója természetesen összehasonlíthatatlanul gyengébb, mint a Kassák-köré, és ez két alapvető okra vezethető vissza: az egyik a performatív megnyilvánulások alapvetően rögzíthetetlen természete, a másik pedig *A ló meghalhoz* fogható vitathatatlan remekművek hiánya. Ahol azonban a két csoport teljesítménye összemérhető – például, ha a *Dokumentum* és az *Új Föld* című folyóiratok szerkesztését, szerzői körét, tipográfiai megjelenését hasonlítjuk össze –, akkor a versengés meglehetősen kiegyenlítettnek látszik. Palasovszkyék olyan spontán összművészeti alkotóközösséget és kreatív közeget hoztak létre, amelyhez hasonlóra a nemzetközi szintéren is kevés a példa; talán a zürichi dadaisták és a Laban-iskola táncosainak együttműködésében láthatunk hasonlót.

Kassákék mindebben hígvelejű eredetieskedést láttak, frivolitást, amely kisiklatja a művészetről és életről folytatott komoly és felelősségteljes gondolkodást. A *Dokumentum* szerzői közt – elsősorban Kassák, Déry és Németh Andor részvételével – valóban komoly gondolkodás folyt arról, hogy mi is az „új vers” definíciója, de a megállapítások jórészt megrekedtek az általánosság szintjén. (Lásd például: KASSÁK 1927, DÉRY 1927, NÉMETH 1926.) A lényeg abban ragadható meg, hogy az új vers öntörvényű, nem vezethető vissza a valóságból következő összefüggésekre, és így nem is rekonstruálhatók belőle a valóságra vonatkozó belátások. A kognitív igazságkritériumok sem kérhetők számon rajta, mivel nem a tapasztalati valóságról tesz állításokat. Önálló konstrukciónak kell tekinteni, minden ízében tudatos alkotásnak, amely a bevont nyelvi elemek asszociációs mezőinek kölcsönhatásával váltja ki hatását, ahogyan az egymással harmóniát vagy diszharmóniát alkotó zenei hangok, színárnyalatok vagy elemi formák. Az olvasó hibát követ el, ha az olvasás során olyan összefüggéseket keres, amelyeket más olvasmányból vagy saját tapasztalatból ismer: az elvárt befogadói diszpozíció az új teremtnének járó elfogulatlan figyelem, a teljes átadódás. Az elgondolás a maga szigorúságában meglehetősen utópisztikus, de ezenfelül az is erősen

kérdéses, hogy mennyire híven írja le az addig létrejött avantgárd poétikai modelleket: a Kassák által bevezetett hosszúsoros, emelkedett hangú, expresszionista szabadvers például (amely nem különbözik radikálisan az avantgárd körein kívül, például Füst Milán munkásságában megjelent hasonló formáktól) határozottan nem ilyen. Az elméleti összefoglalásokban – legalábbis a történeti kontextus ismeretében – némi széttartás is érzékelhető, Déry Tibor például a Kassák számára taszítóan idegen szürrealizmus irányában keresi a maga kapcsolódási pontjait. Mindez azonban néhány hónapon belül minden közvetlen jelentőségét elveszítette. A *Dokumentum* és az *Új Föld*, mint közismert, hasonló módon ért véget: a befogadó közeg értetlensége, közönye megpecsételte a sorsukat. A művészeti invenció igénye mégis akkora lendületet kapott a tízes és húszas években, hogy az új poétikai rendszerekre vonatkozó ajánlatok a közeg felszámolódása közepette is tovább érkeztek, és ezen ajánlatok esztétikai önértékét nem rontja le, hogy a maguk idején sivatagi homokra hulltak. Az alábbiakban két ilyen ajánlatra mutatok rá, az egyikre csak röviden, a másikra részletesebben.

Az egyik szerző Kristóf Károly. Egyetlen, vékonyka kötetét a *Dokumentum* adta ki (KRISTÓF 1927), és kritikai visszhangja jórészt a napilapok szokványosnak tekinthető, értetlen gúnyolódásaira, s velük a „kétfejű borjú” típusú ötperces szenzációra korlátozódott. A *8 Órai Újság* névtelen cikke például már alcímében „szenzációs pszihopatológiai riport”-ról beszél (N. N. 1927/1), s hasonló hangot üt meg a *Nemzeti Újság* is (N. N. 1927/2). A *Pesti Napló* elmarasztalása (RÁSKAY 1927) csak annyival enyhébb, hogy tartózkodik a személyes sértéstől. Az egyetlen komoly kortárs kritikát Nádass József írta a kötetéről (NÁDASS 1927), aki a *Dokumentum* társszerkesztője volt, és a lap által kiadott másik verskötet (*Megy körben az arc*) szerzője; ez utóbbról a szintén társszerkesztő Németh Andor írt kritikát ugyanabban a lapszámban (NÉMETH 1927) – mindebből jól látható a kortárs hatáslehetőségek korlátozottsága. Kristóf Károly, akit az irodalomtörténeti tudat zenekritikusként és az első magyar keresztrejtvény szerzőjeként tart számon, úgy tűnik, szó szerint vette a Kassákék által megfogalmazott követelményrendszert, és valóban olyan verseket próbált írni, amelyek nem vonatkoznak a valóságra, amelyek a tudat zárt terében hoznak létre kapcsolatokat, harmóniákat, visszhangokat. A poétikai ajánlat talán legszembeötlőbb vonása a *mondat* kiküszöbölése – de itt mégsem a Tristan Tzara-féle receptről,

a kalapból előhúzott szavakról van szó (ez a módszer inkább Kudlák Lajosra jellemző). Kristóf Károly módszerének alapja, hogy furcsa, sosem látott szóösszetételeket vagy szintagmákat képez, amelyek a két alkotóelem közötti szemantikai feszültség révén eleve szokatlan aktivitásra kényszerítik az elmét, majd ezeket a nyelvi dominókat egymáshoz illesztve alkot ritmikus, szuggesztív szósorokat:

*szemtékozló éremkalmár érempengő kalmárkarok póre  
eskü száraz igaz pergő újra pírban, kár a pírért, kár az  
eskü, esküzmánc, esküérem, eskükalmár, kalmárigaz.*

Nádass József az érzelmi asszociációt tekinti e költészet fő szervező erejének (e tekintetben szerinte Kristóf is a Kassák-követőkhöz sorolható), de ettől két irányban is eltérést érzékel: az értelmi asszociációk a múlt, hangzásbeli asszociációk a jövő felé mutatnak, s ez utóbbiban rejlik a kötet sajátos, egyedi értéke is, hiszen ilyen erősen hangzásvezérelt lírát nemigen találunk az avantgárd köreiből. Egyébként Nádass nem szalasztja el az alkalmat, hogy egy oldalvágást tegyen Palasovszky irányában: „Nem találni itt olyan nyegleségeket, mint egy manapság teljesen feleslegesen sokat emlegetett hisztérikus »költőszínész« akarva csinált verseiben” (NÁDASS 1927, 475). Kristóf Károly formaérzéke és kombinatorikus gondolkodásmódja valóban ritka érték, amely – hasonló vágású tehetség hiányában – nem is talált közvetlen követőkre. Egy poétikai ajánlat értékét azonban a használhatósága határozza meg. Nemigen lehet kideríteni, hogy Weöres Sándor nyert-e közvetlen inspirációt a *Mestercsapásból*, de a poétikai ajánlat nyomai kétségtelenül ott vannak az egyszavas versek szódominóiban éppúgy, mint a gördülő ritmusra és hangzásasszociációra épülő versekben, amilyen például a *Robogó szekerek*. És hasonló elemi szövegalkotási módszerekkel játszik el Parti Nagy Lajos is, különösen a *Szódalovaglás* kötetben, habár ő a nyelvi alapegységek közül rendszerint nem a mondatról, hanem a körülhatárolt közleményről látszik lemondani. Kristóf Károly tehát, ha nem is közvetlenül inspirált, mindenesetre megelőlegezett néhány, évtizedekkel későbbi, kiemelkedő lírai teljesítményt, s ezzel beteljesítette az „avantgárd-elvet”.

Az avantgárd poétikai invenciók sorának másik elkésett, nagy teljesítménye Tamkó Sirató Károly nevéhez fűződik. A Sirató Károly néven megjelent *Papírember* című kötet (SIRATÓ 1928) eleve túl későn, 1928-ban jelent meg Békéscsabán, a Tevan Nyomda gondozásá-

ban (voltaképpen szerzői kiadásban), tehát Kassáktól és Palasovszkytól egyaránt függetlenül, de mindkettőtől inspiráltan. A *Nyugat*-ban Illyés írt róla kritikát (ILLYÉS 1928), vállveregető tanácsokkal látva el a nála két évvel fiatalabb költőt („garabonciás-köpenyét tegye le a bejáratnál”), de a fogadtatás ezenkívül inkább botrányosnak volt nevezhető. A mélypontot a *Budapesti Hírlap* Hangay Sándor által jegyzett vezércikke jelentette, amelynek végén a szerző előzékenyen felajánlja példányát az ügyészség számára (HANGAY 1928). A szakirodalomban gyakrabban érzékeltetik a közhangulatot a *8 Órai Újság* névtelen cikkével (N. N. 1928), amelyben olyan jól idézhető kitételek szerepelnek, mint „Hol az ügyész? Miért nem koboz? Most! Rögtön! Azonnal!” – ez az írás azonban a látszatnál egy árnyalattal kevésbé ellenséges, hiszen címe – *Glogoista kritika egy glogoista verseskönyvről* – valójában szatírára vagy paródiára utal. A helyzet egzisztenciális értelemben ugyan nem volt kifejezetten veszélyes (valójában nem indult eljárás), de kétségtelen, hogy Tamkó Sirató még annyi támogatásra sem számíthatott, mint korábban Kristóf, aki Kassák körének perifériáján mégiscsak támaszkodhatott némi csoportszolidaritásra. A *Papírembert* nemcsak a konzervatív lapok (például CLIO 1928), hanem a *Népszava* kritikusa (Dr. B. S. 1928) is ellenszenvvel fogadta, sőt az avantgárd dal bensőséges kapcsolatban álló Nádas József sem talál mentséget a számára, s Illyéshez hasonló modalításban inti a szerzőt nagyobb mértéktartásra (NÁDASS 1929).

Törekvéseinek reménytelenségét látva Tamkó Sirató 1930-ban Párizsba helyezte át a székhelyét, ahol rövidesen olyan sikert ért el, amely nem csupán az avantgárd, hanem az egész magyar irodalom történetében példátlan. Az általa fogalmazott *Dimenzionista Manifestumot* a század legkiválóbb, legmeghatározóbb művészei írták alá és egészítették ki megjegyzéseikkel, egyebek között Hans Arp, Vaszilij Kandinszkij, Marcel Duchamp, a Delaunay házaspár vagy Francis Picabia. Ezt a teljesítményt a magyar irodalmi közélet nemcsak akkor, hanem a Tamkó Sirató halála utáni évtizedekben sem méltatta figyelemre: a kiáltvány történetének első filológiai igényű feldolgozására csupán 2010-ben került sor (TAMKÓ SIRATÓ 2010). Ilyesmiről a harmincas években maga Kassák sem álmodhattott volna, igaz, ebben az időben már nem is ilyen problémák foglalkoztatták. Sajnos azonban magának Tamkónak sem volt módja kihasználni vagy kiélvezni ezt a helyzetet: a *manifestum* 1936-os megjelenése után néhány nappal betegsége miatt kénytelen volt ha-

zautazni. Egyéni sorsa és a történelem úgy alakult, hogy költészeti aktivitását ez nem néhány hónapra függesztette fel, miként remélte, hanem közel három évtizedre, avantgárd invenció tekintetében pedig voltaképpen véglegesen.

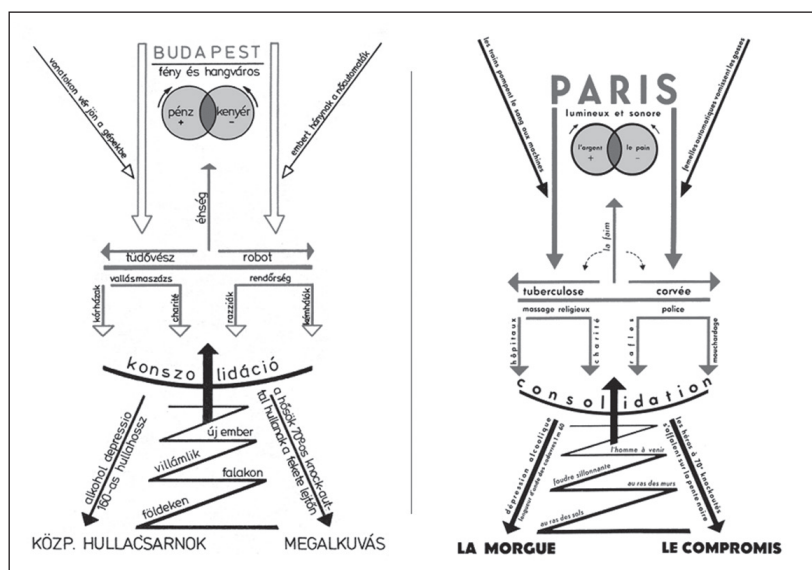
Tamkó Sirató példátlan nemzetközi sikere azonban valójában nem művészi, hanem művészetteoretikusi, vagy még inkább művészetpropagátori siker. A maga részéről kezdettől úgy látta helyesnek, ha poétikai ötletei nemcsak művekben, hanem elméleti traktátusokban is megtestesülnek. A dimenzionista manifesztumot két korábbi kiáltvány is megelőzte: a *Papíremler* függelékeként megjelent *Glogoista Manifesztum*, majd a Párizsban írt fogalmazvány a Planizmusról. Ezenfelül legalább négy további kötetben tervezte kifejteni művészetelméleti nézeteit, és utólag nehéz megállapítani, hogy a folyamatban lévő művészeti mozgalom elméleti igényű krónikásaként, vagy egy általa kirobbantott új mozgalom vezéréként képzelte-e személyes jövőjét. Mind korabeli szövegei, mind későbbi visszaemlékezései lehetővé teszik mindkét értelmezést. Nézzük meg tehát közelebbről az elméletet, és vessük össze a gyakorlattal.

A Dimenzionizmus elméletét maga Tamkó az N+1 képletben foglalja össze. Sejtésének lényege, hogy a művészetek a 20. században úgy lépnek magasabb szintre, hogy az addigiakon felül magukba olvasztanak, meghódítanak egy további dimenziót. A vonalszerű költészet kilép a síkba, a síkszerű festészet kilép a térbe, a térbeli szobrászat pedig részint áttörtté válik, részint vaporizálódik, részint – a beépített mozgás révén – az idő dimenzióját is uralma alá vonja. Ezt a nem túlságosan elmélyült megfigyelést úgy próbálja törvényszerűséggé stilizálni, hogy Einsteinre és Minkowskira hivatkozva ötletét a művészet „nem-euklideszi” elméletének nevezi. Nem szükséges mérlegelnünk, hogy Tamkó milyen mélységben értette meg az elméleti matematika és fizika újabb vívmányait, hiszen a költészetre, amely így is legfeljebb két dimenzióra terjed ki, ez nincs hatással. És ahhoz sincs szükség természettudományos képzettségre, hogy átlássuk az elmélet bombasztikusságát, zsurnaliszta felszínességét. Kétségtelen, hogy több művészeti ágba is regisztrálhatók olyan fejlemények, amelyek a Tamkó által javasolt narratívába foglalhatók, de ezek sehol sem kerülnek túlsúlyba, nem vették át az invenció vezérlését. Az irodalomban meglehetősen csekély azon modern remekművek száma, amelyek létrehozásában a dimenziókiterjesztés jelentős szerepet játszott: a 20. század legjelentősebb versei és regényei „vonalba zárt”



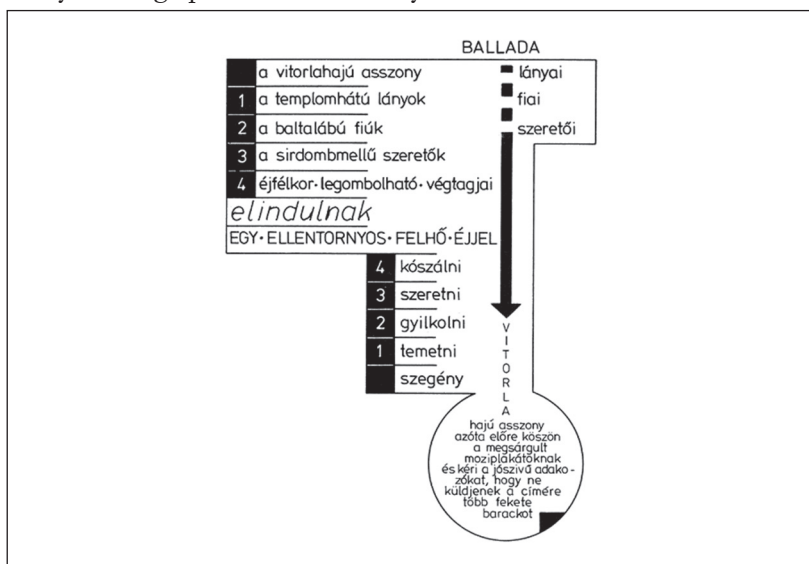
munkák. Tamkó poétikai ajánlata azonban ettől függetlenül igen értékes és termékeny, különösen mert nem egy, hanem legalább három szerzői receptről van szó.

Az első a voltaképpeni planizmus. A planista alkotás abban különbözik a *Ma* hasábjain is megjelent vizuális költeményektől, hogy utóbbiakban a részletek olvasásának szekvenciája meghatározott: itt voltaképpen lineáris szöveget olvasunk, amelyet maga a tipográfiai megvalósítás illusztrál, míg a planista költeményben az alkotóelemek olvasásának sorrendje nem játszik szerepet, az értelmező tevékenység során a befogadó a szöveges feliratok és egyéb vizuális elemek kölcsönviszonyait mérlegeli. Ugyanakkor különbözik a klasszikus kép-verstől is, hiszen a szöveg elrendezéséből nem születik jelentésszerű, ikonikus ábra. Ilyen jellegű műalkotást a korban más is készített – például a manifesztumot is aláíró Francis Picabia –, de Magyarországon minden bizonnyal Tamkóé az elsőség. A poétikai ajánlat valós hazai felhasználásait a szerző még megérhette, bár arról nincs tudomásunk, hogy értesült is róluk. A hetvenes évek underground neoavantgárdja adott otthont ezeknek a kezdeményezéseknek, és onnan terjedtek az első nyilvánosság felé. Számos, mélységben és szellemességben igen eltérő, planistának nevezhető mű található például a nevezetes *Ver(s)ziók* antológiában, valamint Petőcz András vagy Tandori Dezső munkásságában.



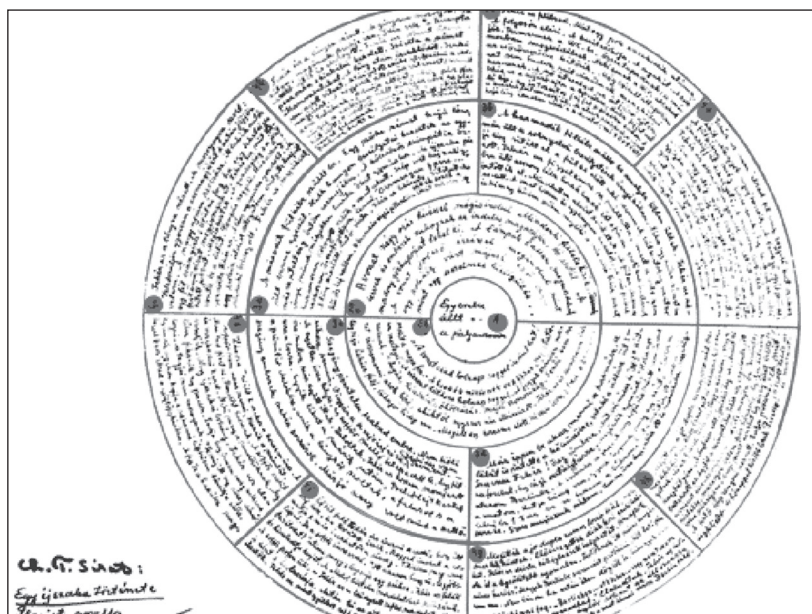


A második ötlet, amelyet Tamkó villanyversnek nevez, klaszszikus formájában valószínűleg sohasem valósult meg. Az alkotást elektronikusan vezérelt neonreklám formájában kell elképzelni, ahol a verssorok és a hozzájuk tartozó grafikai elemek előre meghatározott rendben villannak fel és hunynak ki, meghatározva az olvasás sorrendjét, ritmusát, ismétlődését, dinamikáját. A neonfeliratokból készített műalkotások a hatvanas évek Amerikájában, a pop-art, a happening szellemi légkörében jöttek divatba, elsősorban Bruce Neumann kezdeményezéséből – bár az így bemutatott szövegek műfaja eltér Tamkó példáitól, és a befogadóknak ritkán jut eszébe, hogy költészetként tekintsenek rájuk. Ugyanakkor a számítógép által dinamizált mozgó tipográfia meglehetősen közel áll Tamkó elképzeléseihez, és olykor meglepően lírai eredményekre vezet.



Talán a harmadik ötlet a legtermékenyebb, amelyet Tamkó többdimenziós elbeszélésnek nevez, de valójában inkább többfelé ágazó linearitásról van szó, hiszen technikailag nem áll módunkban egyszerre több szöveget olvasni. Tamkó beszámol róla, hogy Párizsban felolvasták az *Egy éjszaka története* című munkáját, de az előadás mikéntjét nem részletezi. A mű autentikus bemutatása nyolc felolvasót kívánna, akik kezdetben kórusban ugyanazt mondják, majd két négyes csoportra, utóbb négy párra oszlanak, a befejező részben pedig a nyolcféle végkimenetelt hallgathatjuk párhuzamosan. Tamkó meg is említi, hogy Le Clezio jelentős díjat nyert egy olyan regénnyel,

amely az általa megfogalmazott elvi alapokon áll (a Renaudot-díjat a *Le procès verbal* kapta 1963-ban). Ha néhány évvel később írta volna feljegyzését, bizonyára John Fowles-t is megemlítette volna *A francia hadnagy szeretőjé*-vel. Azonban ötletének valódi kiteljesítését alighanem a számítógépes kalandjátékokban ismerte volna fel, ahol a történet alakulását a játékos döntései irányítják, és különféle narratív ösvényeken különféle végkifejletekhez lehet eljutni. És ma már azt is beláthatjuk, hogy legjobb darabjaiban ez a műforma is elérte azt az összetettséget és esztétikai autonómiát, amelynek révén méltán művészetnek nevezhetjük.



Tamkó Sirató Károly művészetelméleti alapvetésnek szánta manifestumát, de még a párizsi avantgárd művészvilág is csak annyit tudott tenni vele, hogy sok más jövővízió között ezt is akceptálta. Kísérletére nyolc évtized távlatából tekintve nem Einsteinnel és Minkowskival látjuk őt egy sorban, hanem Verne Gyulával. Így is bőven van okunk a büszkeségre.

## Kiadások

KRISTÓF Károly (1927): *Mestercsapás*. Budapest: Dokumentum  
SIRATÓ Károly (1928): *Papírember*. Békéscsaba: Tevan

## Irodalom

- [N. N.] (1927/1): Mestercsapás, vagy mesterbecsapás? Kefemese a keretes csemetéktől a partonülő kocacsutkáig és vissza a Mostohaponton át a Kar-kár-pír-porig. Szenzációs pszihopatológiai riport, versekbe szedte Kristóf Károly, rajzolta Kassák Lajos. *8 Órai Újság*, 76. sz., 5.
- [N. N.] (1927/2): Mostohapont: A kefemesétől – a Mestercsapásig. *Nemzeti Újság*, 128. sz., 7.
- [N. N.] (1928): Glogoista kritika egy glogoista verseskönyvről. *8 Órai Újság*, 140. sz., 7.
- (CLIO) (1928): A glogoizmus: A legújabb költői irány rejtelmek. *Nemzeti Újság*, 84. sz., 12.
- DÉRY Tibor (1927): A homokóra madarai. *Korunk*, 3. sz., 181–186.
- Dr. B. S. (1928): Korvin Lajos: „Nihil” – Sirató Károly: „Papírember”. *Népszava*, 285. sz., 16–17.
- HANGAY Sándor (1928): Egy új magyar „verseskönyv”. *Budapesti Hírlap*, 138. sz., 1–2.
- ILLYÉS Gyula (1928): Papírember. Sirató Károly versei. *Nyugat*, 1928. I. 899–900. p.
- KASSÁK Lajos (1927): Az új versről. *Korunk*, 3. sz., 209–210.
- NÁDASS József (1927): Mestercsapás. *Korunk*, 6. sz., 475–476.
- NÁDASS József (1929): Mérleg az 1928. év ígéreteiről. *Korunk*, 2. sz., 157–159.
- NÉMETH Andor (1926): Kommentár. *Dokumentum*, 1. sz., 6–12.
- NÉMETH Andor (1927): Megy körben az arc. *Korunk*, 6. sz., 468.
- RÁSKAY László (1927): Új magyar költők: Kilenc új verskötet. *Pesti Napló*, 115. sz., 13.
- TAMKÓ SIRATÓ Károly (2010): *A Dimenzionista manifesztum története; a dimenzionizmus (nemeuklideszi művészetek) I. albuma; az avantgárd művészetek rendszerbe foglalása*. A szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Klaniczay Júlia. Artpool–Magyar Műhely, Budapest